



# Valeurs et formes de la réalité dans l'art corporel français des années 1970

Clélia Barbut

## ► To cite this version:

Clélia Barbut. Valeurs et formes de la réalité dans l'art corporel français des années 1970. Ownreality, 2015, 10. hal-01253460

**HAL Id: hal-01253460**

**<https://hal.science/hal-01253460>**

Submitted on 12 Jan 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Clélia Barbut

Valeurs et formes de la réalité dans l'art  
corporel français des années 1970

Directrice de la publication : Mathilde Arnoux

Rédacteur en chef : Clément Layet

Assistante éditoriale : Sira Luthardt

Mise en pages : Jacques-Antoine Bresch

Relecture : Françoise Clausse

### Avertissement

Le document numérique est mis à votre disposition par perspectiva.net, la plate-forme internationale de publication en ligne pour les instituts de la Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland (fondation Max Weber – instituts allemands en Sciences humaines à l'étranger) et ses partenaires. Veuillez prendre en compte que le document numérique est protégé par les droits d'auteur. La lecture, l'impression du texte, le téléchargement, l'enregistrement des données sur votre propre support informatique sont cependant permis dans la mesure où les actes susnommés sont effectués à des buts exclusivement privés et non commerciaux. L'utilisation, la reproduction ou la transmission illicites des différents contenus ou images en dehors de ce cadre sont passibles de sanctions aussi bien civiles que pénales.

Pour citer cet article :

Clélia Barbut, « Valeurs et formes de la réalité dans l'art corporel français des années 1970 », *OwnReality (10)*, 2015, en ligne, URL : <http://www.perspectivianet/content/publikationen/ownreality/10/barbut-fr>

Éditeur :

<http://www.own-reality.org/>

Texte publié sous la licence Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0

## Valeurs et formes de la réalité dans l'art corporel français des années 1970

*Clélia Barbut*

« La performance n'est plus une copie de la réalité, une fiction, comme cela se produit au théâtre, au cinéma, mais c'est la réalité elle-même.

Nous n'avons plus affaire avec le mimétisme hypothétique, le spectateur vit une tranche de vie qui n'offre plus aucune possibilité de doute. C'est un acte performatif qui agit dans un temps réel auquel le public ne peut se soustraire. Au contraire du happening qui tendait à "faire participer", la performance tend à l'assimilation de l'autre par des opérations d'identification. »

Gina Pane, « Actions », 1965-1968<sup>1</sup>.

Pour Gina Pane (1939-1990), la performance, telle qu'elle se caractérise à la fin des années 1960 en France, se distingue essentiellement, en vertu de son ancrage dans la « réalité », des médiums artistiques qui restent dans une position d'extériorité, de contemplation ou d'imitation. L'artiste compte alors, avec Michel Journiac (1935-1995) ou le critique d'art François Pluchart (1937-1988), parmi les principaux acteurs de l'« art corporel ». Ce groupe qui travaille à faire du corps un « matériel d'art<sup>2</sup> » s'insère pendant les décennies 1960 et 1970 dans un espace artistique international en plein développement, composé aussi d'autres courants nommés *body art*, art de la performance, happening. Pour Gina Pane, la performance se différencie toutefois du happening, connu à l'époque pour ses aspects participatifs, parce qu'elle implique des processus d'« assimilation » et d'« identification ». Mais comment le corps peut-il susciter une assimilation et une identification sans passer par une participation ? À

travers quels procédés le dispositif des actions parvient-il à basculer dans cette « réalité » à laquelle le spectateur « ne peut se soustraire », et de quelle réalité s'agit-il alors ?

En nous fondant exclusivement sur des performances des années 1970, et notamment sur la documentation fournie par la revue *arTitudes* dont François Pluchart fut rédacteur en chef de 1971 à 1977<sup>3</sup> et dans laquelle étaient publiés des textes critiques, des entretiens ainsi que des scripts et des photographies de performances, nous nous proposons d'éclairer le sens dans lequel les notions de « réel » et de « réalité » étaient entendues par ces artistes et ces critiques<sup>4</sup>.

### *Critique sociale de l'abstraction artistique : dévoilements de la réalité*

Pour les acteurs de l'art corporel, dévoiler « la réalité », c'est d'abord présenter, avec le corps, des éléments qui ressortissent au vrai et au vivant plutôt qu'à une esthétique déjà institutionnalisée et supposée légitime. Cette mobilisation du vivant s'oppose à un langage artistique saturé d'histoire et se veut, comme le souligne ici François Pluchart, un « exercice critique » : « L'art n'a rien à voir avec l'esthétique. C'est un exercice critique et son efficacité est d'autant plus grande qu'il s'affronte plus ouvertement aux tares de la société » (ill. 1).

Le critique revendique un mouvement de confrontation « aux tares de la société » et d'ouverture envers ce qui fait défaut dans le social, en même temps qu'un geste critique vis-à-vis de l'esthétique et, plus généralement, du beau. Cette revendication peut être éclairée à l'aide d'éléments issus de l'histoire intellectuelle de ces décennies et en particulier de l'histoire de la sociologie française à cette période. Elle suppose en effet une réflexion sur les rapports entre valeurs esthétiques et rapports sociaux de classe qui font l'objet d'une problématisation sans précédent en sociologie.

Depuis la deuxième moitié des années 1960, Pierre Bourdieu a dirigé plusieurs enquêtes sur la culture et ses institutions publiques, qui ont mis en évidence la sous-représentation des classes sociales « populaires » parmi les visiteurs de musées et la domination des classes sociales « supérieures » dans la production et la maîtrise des valeurs culturelles « légitimes »<sup>6</sup>. L'un des axes d'explication proposés par le sociologue est celui de l'« autonomisation » du champ de la production artistique d'avant-garde, qu'il présente dans *La Distinction* (1979) comme un processus esthétique



1 François Pluchart, « Cézanne, on s'en fout ! », *arTitudes*, n° 6, avril/mai 1972, p. 1

d'éloignement de la « forme » de la représentation artistique par rapport à son « sujet » :

« Affirmer l'autonomie artistique c'est conférer la primauté à ce dont l'artiste est maître, c'est-à-dire la forme, la manière, le style, par rapport au "sujet", référent extérieur, par où s'introduit la subordination à des fonctions – s'agirait-il de la plus élémentaire, celle de représenter, de signifier, de dire quelque chose. C'est du même coup refuser de reconnaître aucune autre nécessité que celle qui se trouve inscrite dans la tradition propre de la discipline artistique considérée ; c'est passer d'un art qui imite la nature, à un art qui imite l'art, trouvant dans son histoire le principe exclusif de ses recherches et de ses ruptures mêmes avec la tradition<sup>7</sup>. »

L'autonomisation désigne la perte progressive de référents extérieurs et la montée en puissance de l'autoréférentialité pour légitimer la création artistique. Les valeurs esthétiques qui soutiennent ce processus sont le « désintérêt », le « détachement », la « distanciation », la « pureté » des émotions. L'esthétique kantienne du jugement de goût est présentée par le sociologue à travers la pureté de ses justifications théoriques internes. Pour illustrer sa réflexion, Pierre Bourdieu mentionne des mouvements artistiques précis parmi lesquels le Nouveau Roman et la peinture post-impressionniste : ceux-ci figurent le couronnement de valeurs artistiques autonomes qui ne cherchent plus leurs justifications dans « la nature » mais dans l'art lui-même.

Autre point de la réflexion du sociologue, le rapport autoréférentiel à la signification articule une séparation entre des catégories culturellement légitimes et d'autres illégitimes. Les valeurs légitimes, qui répondent aux exigences du processus d'autonomisation, sont propres aux catégories sociales « supérieures » et à la culture dominante. Tandis que l'« esthétique populaire », qui est caractérisée par ses rapports à la fonction plutôt qu'à la forme, se trouve lésée dans l'autonomisation : « Tout se passe en effet comme si l'esthétique "populaire" [...] était fondée sur l'affirmation de la continuité entre l'art et la vie, qui implique la subordination de la forme à la fonction<sup>8</sup>. »

Ainsi le désintérêt des catégories sociales populaires à l'égard de l'art actuel, constaté par les multiples enquêtes menées à l'époque auprès des publics des musées, résulte de l'éloignement de l'art d'avant-garde par rapport à « la vie ».

Cette critique radicale de l'autonomisation de l'esthétique légitime constitue un point de jonction de ces théories avec les discours des acteurs de l'art corporel. En effet, ceux-ci revendiquent, nous l'avons dit, une rupture avec l'esthétique, en même temps que des retrouvailles de l'art avec la vie : « Nous avons peut-être atteint le degré zéro dans la recherche proprement esthétique et le problème n'est plus le beau, c'est la vie<sup>9</sup>. »

Le lien entre cette esthétique du vivant et des valeurs « populaires » est d'ailleurs parfois explicité, par exemple quand l'artiste défend sa position comme celle d'un enfant du « prolétariat culturel<sup>10</sup> ». L'art corporel se définit donc comme un exercice critique vis-à-vis de la culture telle qu'elle est définie à l'époque par la sociologie : un système de valeurs pris dans des luttes de pouvoir entre classes sociales. En affirmant ici « la continuité entre l'art et la vie », Michel Journiac en appelle à un rapport essentiel et absolu de l'art au domaine du vivant et du social ; et c'est précisément dans cette

adresse au vivant que le corps et le réel feront office de répondants. Dans de telles pratiques, le corps se présente comme le réceptacle des mécanismes sociologiques, c'est-à-dire précisément comme le porteur de ces *habitus* que Pierre Bourdieu définit alors ainsi :

« Culture devenue nature, c'est-à-dire incorporée, classe faite corps, le goût contribue à faire le corps de classe : principe de classement incorporé qui commande toutes les formes d'incorporation, il choisit et modifie tout ce que le corps ingère, digère, assimile, physiologiquement et psychologiquement<sup>11</sup>. »

Dans la perspective de Pierre Bourdieu, le corps est donc entièrement intégré dans l'espace social et pris dans sa structure de classes. Cette corporalité ultime des processus sociaux telle que la formule le sociologue est le signe que les déterminismes sont alors en quelque sorte « à fleur de peau », dans la pensée sociologique comme dans le champ artistique. L'idée que le corps est un produit sculpté par les conditionnements sociaux est omniprésente dans l'art corporel : François Pluchart désigne par exemple le corps comme « réceptacle du donné sociologique<sup>12</sup> ». Cependant, dans son discours et dans ceux des artistes qu'il soutient, le corps détient aussi une forme d'imprévisibilité qui tend à le situer dans un en-dehors du social. C'est dans cette oscillation entre un corps radicalement innovant et un corps ritualisé que nous allons observer le déploiement de leurs pratiques et de leurs discours.

### *Immédiateté et impulsions biologiques : surgissements du réel*

« La culture en survie, pute universelle, apte à tolérer tous les jeux, capable d'engluer de la salive des mots toute recherche, ne peut admettre que soit mis en question le langage qui la fonde, lorsque surgit le corps et le réel<sup>13</sup>. »

La rhétorique radicale de Michel Journiac se révolte contre l'ordre social, politique, culturel, artistique. Du point de vue de cet ordre, l'art corporel apparaît inacceptable. Mais inversement, du point de vue de cet art, c'est la culture, sous sa forme institutionnalisée, qui paraît trahir les différentes formes d'art, en raison notamment du fait qu'elle les juxtapose sans les distinguer, sans les hiérarchiser. L'art corporel met au défi cette

tolérance même, en allant au-delà de toutes les formes déjà acceptées. Par ses inventions, par l'irruption de nouvelles pratiques sur la scène sociale, il espère pouvoir redonner une vie à la culture. Son efficacité repose sur la brusquerie voire la brutalité avec lesquelles le corps se manifeste dans les actions. François Pluchart précise en effet le type de « discours » qui peut caractériser l'intervention corporelle : « Le corps énonce un discours, mais il énonce un discours qui mesure immédiatement l'action des formes, des couleurs et des déchirements de l'espace<sup>14</sup>. »

Pour le critique, le « discours » du corps a donc cette capacité singulière à « mesurer » les formes, les couleurs et les espaces « immédiatement », c'est-à-dire sans médiation ; cela le différencie des médiums qui impliquent le langage. L'« immédiateté » de l'expression corporelle tient au caractère direct, spontané des événements, et à leur durée éphémère : les actions constituent des événements originaux, qui ont lieu dans un « ici et maintenant » qui ne peut pas se répéter.

Le « langage » du corps auquel se réfère François Pluchart renvoie au déroulement réel de la performance : une temporalité à laquelle on ne peut échapper – ce que signifie aussi Gina Pane quand elle précise que le public « ne peut se soustraire » à l'acte artistique. Il y a une forme de brutalité contraignante dans le réel ainsi sollicité, comme dans la façon dont la chair intervient dans ce type d'action. Les matières organiques y sont souvent mobilisées de la manière la plus concrète qui soit (la peau, le sang, la chair sont exhibés). La chair est également très présente dans la documentation, notamment dans les photographies prises au moment des actions, où apparaissent la peau nue, les fluides et les viscères. On peut repenser à l'expression de Gina Pane « tranche de vie » : le réel est associé au « vivant », celui de la chair tranchée dans le vif, dans tout ce qu'elle a de plus cru. Cette artiste met fréquemment en scène le geste de la coupe, comme en témoignent les photographies prises par sa collaboratrice Françoise Masson : on connaît par exemple assez bien aujourd'hui les images de l'*Azione sentimentale* réalisée en 1973 à la galerie Diagramma à Milan, dans lesquelles son avant-bras apparaît incrusté d'une série d'épines de rose (ill. 2 et ill. 3) ; ou celles de *Psyché* présentée en 1974 à la galerie Stadler à Paris, qui montrent les fines coupures faites à la lame de rasoir sur les paupières de l'artiste et autour de son nombril (ill. 4). Le sang perlant à la surface de la peau est un des aspects les plus saisissants des performances de Gina Pane et des images auxquelles celles-ci ont donné lieu.



2

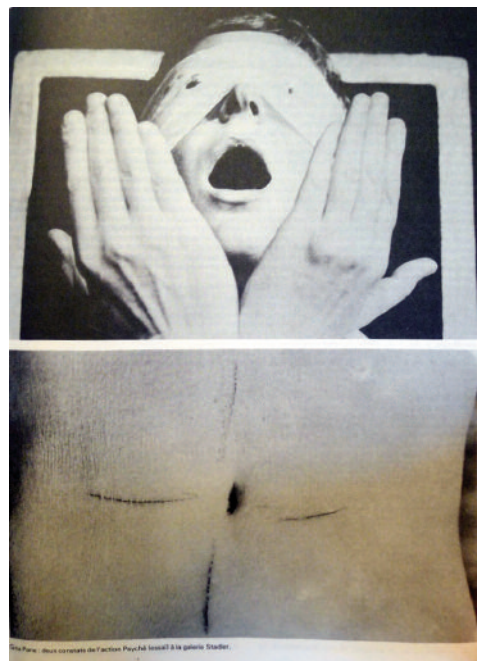
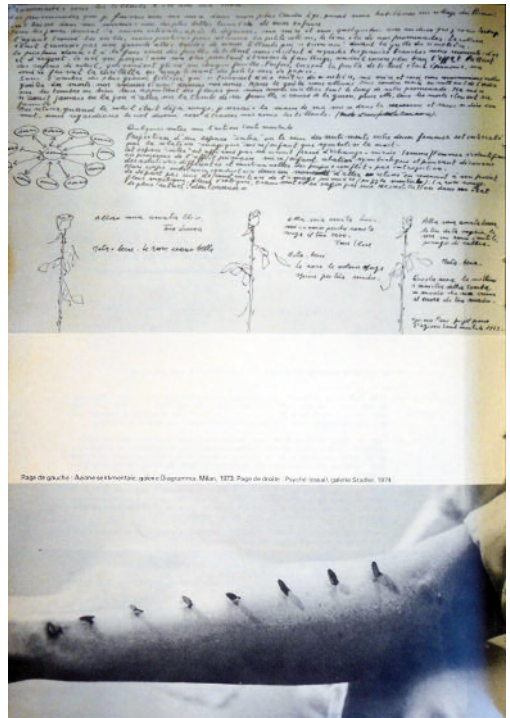


2 «Langage plastique de Gina Pane», *arTitudes international*, n° 6-8, décembre 1973-mars 1974, p. 47 (Gina Pane : *Azione sentimentale*, galerie Diagramma)

3 «Dossier Gina Pane», *arTitudes international*, n° 15-17, octobre-décembre 1974, p. 44 (*Azione sentimentale*, galerie Diagramma, Milan, 1973)

4 François Pluchart, «L'être selon Gina Pane», *arTitudes international*, n° 9-11, avril-juin 1974, p. 67 (Gina Pane : deux constats de l'action *Psyché* (essai) à la galerie Stadler)

3



4



Messe pour un corps, en 1969, à la galerie Daniel Templon.

5 Michel Journiac, «Les rituels corporels», *arTitudes international*, n° 6-8, décembre 1973-mars 1974, p. 29 (*Messe pour un corps*, 6 novembre 1969, galerie Daniel Templon)

La présence du liquide organique est en revanche beaucoup moins fréquente dans les travaux de Michel Journiac ; elle a toutefois été utilisée par l'artiste au cours d'une action mémorable, la *Messe pour un corps* réalisée en 1969 à la galerie Daniel Templon à Paris, au cours de laquelle l'artiste a, lors d'un pseudo-office, offert à manger aux spectateurs son sang cuisiné en boudin (ill. 5 et 6). L'une des images qui en sont publiées dans *ArTitudes* en 1974, intitulée «Premier stade de la préparation de boudin de sang humain», montre l'artiste allongé, l'avant-bras garrotté et piqué d'une seringue, à l'aide de laquelle un bras anonyme effectue un prélèvement sanguin (ill. 7). La «chair», la «viande», le «sexe», le «sang» reviennent en outre très souvent dans le discours de l'artiste : il écrit ainsi que «le créateur est d'abord un tas de viande qui ose s'interroger et dire NON<sup>15</sup>». Mais ce qui caractérise surtout ce «tas de viande», c'est sa capacité de «dire non». Le thème de la négation revient souvent dans les textes de Michel Journiac : celle-ci définit le créateur comme une matière organique qui s'affranchit, par son opposition, de sa propre condition matérielle. C'est au nom du corps que s'exprime la révolte, contre ce que lui impose habituellement la société. François Pluchart commente ici le travail de Gina Pane :

## De la censure à la révolution culturelle

Dans l'apostrophe de la censure surgit le NON, cri contestant la violence et dressant le vœu d'existence du créateur. Si la censure est le moyen le plus efficace du gouvernement, c'est aussi le moyen le plus archaïque. Les pressions qui s'exercent sur tout travail, l'impossibilité presque absolue de pouvoir créer ou se trouver matériellement et moralement celui qui, d'origine non bourgeoise, ne dispose pas des moyens permettant de rendre manifeste son refus : c'est le domaine du quotidien où se découvre la violence d'empêcher la naissance d'une culture autre.



Journiac, *Messe pour un corps*, 1970.

La censure qui pratique alors une commission semble désireuse, si elle ne mettait à jour une volonté de sauver à tout prix une culture morte, une argumentation esthétique usée, tout en privilégiant une pseudo-liberté, par la réduction de l'ailé, que constitue l'arrivage semi-annuel des trouvailles avant-gardistes, mais exigeant que soit chassée la recherche d'avant-garde constituant les prérogatives d'une véritable révolution enracinée dans le réel qui nous ensame, ici et maintenant, et où nous tentons de survivre.

Si prenant conscience de la faillite d'une démarche qui, de Cézanne, produit du conservatisme bourgeois, à la parfaite raison d'un incertain abstrait, on prétend dresser le constat d'échec d'une culture agonisante, la répression paraît aisée de la censure. La culture en survie, puis universelle, apte à tolérer tous les jeux, capable d'englober de la salive des mots toute recherche, ne peut admettre que soit mis en question le langage qui la fonde, lorsque surgit le corps et le réel.

Qu'importe au pouvoir l'option politique du créateur si la création s'introduit dans le champ clos du culturel admissible ; et les dames patronnesses d'un maosisme de sacristie peuvent en toute quiétude tricoter leurs surfaces et coudre leurs supports, tandis que quelque critique qualifiant oubliant son conceptualisme rejoindra, l'âge aidant, la cohorte des ceux qui défendent la « Peinture » et le « Culturel ».

Mais si ayant vécu dans son corps la déchirure qu'impose une culture qui lui est étrangère et le réel vécu, tel quel, de l'aujourd'hui, un créateur tente de piéger le donné sociologique, à l'aide d'une dialectique du geste et de l'objet, lié au surgissement dans le quotidien, de l'homme viande et sexe, la censure apparaît, introduisant une distorsion dans son langage, n'admettant que ce que le bien-pensant peut tolérer et la société actuelle, accepter. Sur ce point tous les partis se rassemblent, il faut sauver l'Ordre culturel et chacun envoie ses C.r.s.

Il n'est qu'une échappatoire à cet Ordre : la situation où se trouve le marginal des classes définies et enchaînées, le minoritaire d'un prolétariat autre, celui qui est contraint de par ce qu'il est de dire NON à la dictature culturelle et morale sur quoi repose un système contradictoire de gouvernement. Toute création naît de la distance, de la marge, et nous renvoie à ceux qui ont renié les dogmes officiels, les morales subies, les idéologies reconnues, dans l'engagement du vécu. Nés du prolétariat ou au prolétariat dans la conscience de l'aliénation, ils peuvent refuser une culture qui n'est pas la leur ; elle leur fut infligée comme un idéal anté-lasant, mais viscéralement elle ne pouvait être leur culture. Aujourd'hui, ils se présentent comme les Arabes arrachés à eux-mêmes, enchaînés au code culturel de l'envahisseur. Ils sont les blochs, les ratons, les juifs, les noirs d'une culture qu'ils refusent et vomissent.

Ce qu'ils veulent, c'est naître au monde que les entoure et où l'objet et le mot sont les premières structures du corps. Parler du corps réifié, viande socialisée, objet-conscience se contestant lui-même, aliénation se refusant dans le surgissement de ce NON premier qui est le sexe. Prendre les moyens mêmes du réel, piéger le signifié en constat de signifiant, faire de l'objet, du donné sociologique et de corps, le langage de la création. Refuser la pratique des chiens de garde de la bourgeoisie et tenter de créer leur propre pratique signifiante, aborder le projet d'une nouvelle sémantique, au-delà des codes imposés et des rationalisations d'un vocabulaire commun à tous. La présence interrogative d'une révolte naît du sang, qui par-delà les censures, ayant pris sur l'aujourd'hui, pourrait être la première approche d'une révolution culturelle.

Michel Journiac

6 Michel Journiac, « De la censure à la révolution culturelle », *arTitudes*, n° 5, mars 1972 (Journiac, *Messe pour un corps*, 1970 – détail de la page)



7 François Pluchart, « L'art corporel », *arTitudes international*, n° 18-20, janvier-mars 1975, p. 75 (Michel Journiac, *Prise de sang en vue de la confection de boudin au sang humain*, 1969, galerie Stadler)



« Cette manifestation agressive, d'une intensité parfois insoutenable, a apporté une contribution essentielle à l'art corporel et à l'art de Gina Pane, dont les travaux sont parmi les plus ouverts de cette tendance, parce qu'ils naissent d'évidences et d'impulsions biologiques<sup>16</sup>. »

La formulation choisie par François Pluchart, pour définir l'« agressivité charnelle » qui serait à l'œuvre chez Gina Pane, est particulièrement intéressante une fois reliée à la notion d'« évidence biologique ». La brutalité de la matière corporelle est de l'ordre de l'évidence, elle est impulsive, elle s'impose immédiatement, au sens où la vue du sang peut provoquer par exemple immédiatement la peur ou le dégoût.

Une telle conception semble pouvoir être décrite, avec Judith Butler par exemple, comme une tentative de naturalisation ou d'essentialisation des propriétés corporelles, comme si les significations et les fonctions du corps pouvaient être expliquées par ses caractéristiques purement physiologiques<sup>17</sup>. Les caractéristiques essentielles de l'œuvre sont celles qui ne peuvent pas être reproduites et qui n'existent qu'« ici et maintenant ». Le surgissement et l'impulsion de l'œuvre renvoient à une modalité d'apparition qui ne se laisse pas anticiper ni prévoir. L'événement tel qu'il est ainsi pensé se présente sans antériorité, sans précédent : il est original.

Cette valorisation de l'originalité des événements éphémères et de l'irréductibilité de la chair, que l'on peut définir comme une conception « ontologique », distingue l'art corporel parmi les autres pratiques artistiques qui ont cours pendant cette période. Mais en dehors de la présence de l'artiste, ce qui est tenu pour réel dans la performance, c'est aussi le rapport avec les spectateurs, leurs réactions, ou encore le statut des images et de la documentation. Si ces artistes et critiques soutiennent bien une forme de primauté signifiante de la matière corporelle, leurs raisonnements et leurs pratiques reposent également sur des processus d'hybridation et de transformation. D'une manière générale, l'immédiateté avec laquelle l'œuvre est supposée produire ses effets n'est pas conçue par Gina Pane ou François Pluchart de façon indépendante par rapport à la sphère sociale.

*Du corps réel à la réalité corporelle : ritualité de la chair,  
performativité de la matière*

« Le corps est premier, il apparaît avec le sang et les vêtements<sup>18</sup>. »

Cette formule de Michel Journiac suggère que, avec le corps, « le sang » et « les vêtements » apparaissent simultanément ; il n'y aurait donc pas d'antériorité des matières organiques, et celles-ci seraient toujours déjà tissées de signifiants. Deux temporalités pourraient coexister dans la corporéité : le surgissement organique brutal et la ritualité plus lente de la vie sociale.

Dans cette formule très efficace, la signification corporelle n'est pas déterminée sur un seul plan, mais au contraire définie par son hybridité. Plutôt qu'à la seule matière de leurs corps, les artistes s'appliquent en fait à mettre en scène des rapports entre cette matière et les agencements humains, culturels et politiques qui l'entourent.

Le jeu des affects est en effet un facteur très important pour définir les actions : les réactions des spectateurs, les émotions des artistes donnent souvent lieu à des commentaires virulents. « C'est pourtant dans sa chair que l'homme peut vivre, souffrir et jouir, c'est à travers elle qu'il perçoit la société, les autres qui l'acceptent, le tolèrent ou le refusent<sup>19</sup>. » Le critique relie la chair avec des sensations (« souffrir » et « jouir »), la perception des « autres » et de la « société », ainsi que leurs jugements (« tolérance » ou « refus »). C'est donc dans une relation sociale toujours déjà là, incluse dans la matérialité, que se dessine le pouvoir du corporel ; les signifiants de la chair et de son surgissement primaire sont toujours liés, pris dans une relation entre soi et les autres.

*Transformation*

L'art corporel est une forme de mise en actes de cette définition relationnelle de la matière organique. Dans la *Messe pour un corps*, Michel Journiac a mis en scène le transfert de ses propres fluides dans le corps des autres ; la composition même de la matière corporelle est transformée par la sienne. Chez Gina Pane, la transformation organique de l'autre et par l'autre se joue de manière moins tangible, faisant appel à un processus d'identification empathique et spéculaire. Les deux artistes, dans les œuvres que nous avons étudiées, mettent donc en évidence deux modalités de transformation.

La *Messe pour un corps* est une « communion au sang humain<sup>20</sup> » selon les mots de l'artiste. L'œuvre imite l'Eucharistie, mais se passe de la

transsubstantiation, dans la mesure où les substances mobilisées par l'artiste n'ont pas besoin d'être transformées pour devenir son propre sang, son propre corps : elles en sont directement issues. Au cours de cette communion réduite à une digestion, c'est la matière même de son corps, chair et viscères, qui est transférée dans le corps des spectateurs, comme si la phrase christique « Ceci est mon corps » était entendue de la façon la plus littérale. Le dispositif de l'œuvre repose sur ce transfert organique au cours duquel l'artiste se donne comme aliment tandis que les spectateurs ingèrent, digèrent, incorporent son sang ; processus au cours duquel la matière du corps des spectateurs est altérée ou constituée par celle qu'ils ont ingérée.

La stratégie de Michel Journiac tient également au fait que l'œuvre s'apparente à une recette de cuisine. En plus de la présence brutale et provocatrice de la matière organique, l'artiste joue avec ironie sur les procédures de ritualisation sociale. C'est bien un « fait sociologique » que l'artiste célèbre, qui renvoie à un rituel religieux (la messe) et anthropologique (les recettes de cuisine). Cette œuvre suggère bien que la chair individuelle est toujours déjà écrite et informée par une ritualité et par un collectif.

Gina Pane évoque aussi fréquemment cette ritualisation constitutive de la corporéité humaine. Elle écrit en effet :

« Mes expériences corporelles démontrent que le “corps” est investi et façonné par la Société : elles ont pour but de démystifier l'image du “corps” ressentie comme bastion de notre individualité pour la projeter dans sa réalité essentielle, de fonction de médiation sociale<sup>21</sup>. »

La réalité « essentielle » est située non plus dans une signification « en soi » ni dans une origine individuelle, mais dans le collectif, dans ce qui noue entre elles les individualités. C'est l'investissement et le façonnement social de la corporéité qui intéressent l'artiste, et c'est cela qu'elle désigne par le terme de « réalité ». Cependant les procédés de mise en scène qu'elle emploie se distinguent de ceux que nous venons de décrire chez Michel Journiac, et suggèrent des modalités de transformation corporelle différentes.

### Ouverture

Dans les images de Gina Pane, les fluides corporels et le sang sont très fréquemment visibles. Beaucoup d'actions comportent une séquence pendant laquelle l'artiste se blesse légèrement et saigne. Elle commente ainsi cette pratique de la coupure comme une ouverture :

« SI J'OUVRE MON CORPS AFIN QUE VOUS PUISSIEZ REGARDER VOTRE SANG, C'EST POUR L'AMOUR DE VOUS : L'AUTRE<sup>22</sup>. »

L'affirmation est structurée autour d'une contradiction : dans « mon » corps, c'est « votre sang » que vous devez voir. Le « vous » c'est « l'autre », c'est-à-dire, dans le cadre des actions, les spectateurs. Le détournement opéré par Gina Pane dans cette formule repose sur l'inversion des positionnements dans le regard : tandis qu'ils regardent le corps de l'artiste, les spectateurs se trouvent placés dans la position d'objet de leur propre regard.

De même que chez Michel Journiac, la corporéité est formulée comme quelque chose de commun et partagé : les fluides et les matières d'un même corps peuvent appartenir à des êtres différents. Mais chez Gina Pane, la sollicitation du liquide biologique va dans le sens d'une « ouverture » : l'artiste provoque la communion sans déplacer la matière, simplement en l'ouvrant, en la rendant visible. Les seules percées à la surface corporelle sont des vecteurs de sensibilisation : la blessure crée un jour dans lequel, comme dans un miroir tendu, celui-ci – L'AUTRE – peut se regarder et se reconnaître. À la différence de la démarche de Michel Journiac dans la *Messe pour un corps*, l'artiste provoque l'empathie sans déplacement, simplement en ouvrant son enveloppe corporelle et en rendant sa chair visible. Son corps accueille donc celui du spectateur en lui renvoyant son image, et les coupures qu'elle s'inflige ouvrent un dispositif spéculaire. Les blessures sont justifiées par sa volonté que cet autre se reconnaisse lui-même à travers ses fluides corporels à elle. C'est là le processus d'« assimilation » de l'autre que Gina Pane mentionne dans la citation qui ouvre notre article. Voilà aussi la raison pour laquelle la performance est différente du happening, car il ne s'agit pas de faire participer le spectateur physiquement, mais de déplacer la signification même de cette présence physique. Contrairement à l'action de Michel Journiac, il n'y a pas de transfert de matières ni d'intervention organique. Le transfert et l'identification de soi à l'autre fonctionnent par le regard et la présence, par le fait d'assister à la mise en scène et de pouvoir en être témoin. Mais cela ne revient pas pour autant à l'extériorité supposée des

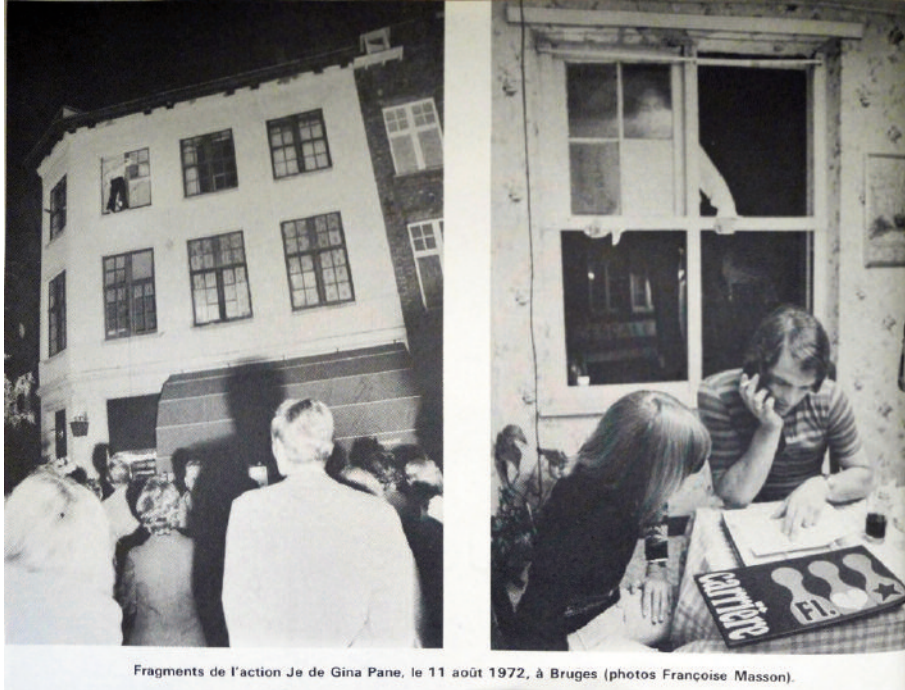
formes d'art plus traditionnelles. Le sang est partie prenante de la réalité corporelle en tant qu'il est vu, regardé, et que d'autres s'y reconnaissent. La subtilité de la formulation de Gina Pane réside dans l'idée que l'autre (ses regards et ses projections) est déjà en elle (dans ses fluides et ses affects corporels), avant même son ouverture ou leur rencontre. Elle ne provoque pas le décentrement des spectateurs ni leur empathie, elle souligne par son action le fait que ceux-là sont existants, et opérants.

Ce dispositif repose aussi sur la vulnérabilité dans laquelle l'artiste se montre au public. On peut penser aux images de son action *Je* (Bruges, 11 août 1972), qui la montrent debout sur la pointe des pieds, sur le parapet d'une fenêtre d'un immeuble, avec au premier plan les spectateurs debout dans la rue, qui la regardent (ill. 8a). Une autre photographie prise depuis la cuisine de l'appartement montre Gina Pane de face, derrière la fenêtre, les habitants assis autour de la table ignorant sa présence (ill. 8b). Elle



8a Gina Pane, «Je», *arTitudes international*, n° 1, octobre-novembre 1972, p. 16  
(Fragments de l'action *Je* de Gina Pane, le 11 août 1972 à Bruges)



8b Idem,  
détail

s'offre à la vue des spectateurs dans une position de péril, dans un espace qu'elle situe elle-même « entre deux zones<sup>23</sup> », entre lesquelles c'est le péril qui fait passage. Cette vulnérabilité offerte et génératrice de lien est très importante dans son œuvre :

« Quand je me blesse, je détruis une attitude mythique, de fable, en passant directement à la conjonction d'un fait émotif qui rétablit une réalité vécue, "la douleur", une réalité affective, une réalité psychique, comme rapport essentiel<sup>24</sup>. »

En détruisant des mythes ou des fables, il s'agit de signaler et de déconstruire des habitudes et habitus sociaux ritualisés. Gina Pane n'identifie pas de sujet précis mais mentionne plutôt des thèmes comme ceux de la féminité, de l'alimentation, de la nature. La douleur est là pour rappeler la « réalité vécue », c'est-à-dire pour rappeler le fondement physique, affectif et psychique des rituels liés à ces thématiques. Le dispositif de la « blessure » fait advenir une réalité souffrante du corps : c'est dans cette réalité que le rapport avec l'autre peut être exprimé et reçu.

La souffrance physique de Gina Pane suscite dès cette époque une fascination et de très nombreux commentaires, à commencer par ceux de François Pluchart. Le critique insiste beaucoup sur la vertu communicative de la douleur :

« Gina Pane ne laisse aucun repos au spectateur. Elle brise son indifférence et son hostilité, canalise ses répulsions et habite ses frayeurs. [...] Plus l'artiste sent de haine, d'hostilité ou d'incrédulité autour d'elle, plus elle se violence et va au bout d'elle-même<sup>25</sup>. »

François Pluchart insiste sur l'idée que de telles pratiques impliquent une forme de masochisme et d'automutilation. Cependant, les propos qu'il tient à ce sujet dépassent ceux de l'artiste elle-même, pour qui la douleur n'a pas de valeur en soi. Si elle lui accorde une portée, c'est au seul titre d'élément de l'œuvre :

« Pour une performance qui dure 40-50 minutes, il y a peut-être 2 ou 3 minutes de douleur ; il y a bien d'autres choses en jeu que la douleur corporelle. [...] Dans mon travail il n'y a pas d'automutilation. Le corps cicatrise<sup>26</sup>. »

Outre le fait que l'artiste faisait preuve d'une grande prudence dans les actions<sup>27</sup>, elle explique ici que son intérêt porte autant sur la cicatrisation que sur la coupure, c'est-à-dire que ses œuvres travaillent non seulement sur l'événement de la blessure mais bien aussi sur le processus de la guérison, postérieur à la performance elle-même. Sa démarche va donc dans le sens d'un processus en boucle : la fermeture est déjà là, en puissance, au moment de l'ouverture, de la même manière que la communauté est déjà prise dans la chair. La capacité du corps à cicatriser fait partie intégrante de sa réalité, tout comme sa capacité à être blessé. Cette démarche est radicalement différente de celle d'autres performeurs de l'époque, par exemple Hermann Nitsch (artiste associé au groupe des actionnistes viennois) qui affiche une volonté de créer des mises en scène sensationnelles et qui dit son intérêt pour la cruauté dans la violence.

L'apparente mise à distance qui se dégage de l'aspect contrôlé des performances de Gina Pane a pour effet de placer les causes et les finalités de l'action en dehors de l'« ici et maintenant ». En quelque sorte, la temporalité de l'œuvre est déjà enclenchée avant le temps « réel », et la « réalité » de son corps se situe au-delà de son apparition endolorie. Pour qu'il y ait

cicatrisation, il faut que le corps évolue dans un temps plus long que celui de l'action ; par ailleurs, le fait que le sang de l'autre soit dans son corps suppose bien que leur rencontre s'est jouée dans un espace-temps autre que celui de l'action. Ce dispositif conçoit entièrement la durée de la répétition : il implique un temps non pas unique mais pluriel, un temps fait de mémoire (son sang rappelle que la présence des spectateurs est déjà effective) et de projection (son corps se transforme avec la cicatrice). Cette temporalité s'oppose à la conception d'une irruption brutale et originale, du surgissement autonome et imprévisible du réel et du corps mentionné par Michel Journiac. Au contraire, l'efficacité de la démarche de Gina Pane repose sur l'insertion d'un mouvement contraire à celui de l'autodéfinition dans l'ici et maintenant, un mouvement qui va dans le sens d'une performativité à même la matière. Ce mouvement se nourrit d'une forme d'altérité (« L'AUTRE » est nécessaire au déroulement de l'œuvre), et il est construit dans une certaine historicité (son corps actualise la mémoire d'une expérience collective et articule le temps long de la transformation).

### *Conclusion*

Le dispositif mis en place par Michel Journiac se fonde sur une temporalité assez linéaire, avec un début, c'est-à-dire l'extraction des fluides de son propre corps, et une fin, c'est-à-dire leur transfert dans d'autres corps. Le « réel » du corps, encadré par cette temporalité, réside dans la transformation qui a concrètement atteint et modifié le corps des spectateurs. La représentation qu'il propose est bien détachée du seul dispositif « mimétique » car ce réel-là ne semble transmissible qu'au prix de réactions sensibles actualisées lors de l'événement. Alors que chez Gina Pane la « réalité » recherchée, qui conçoit la répétition et l'enregistrement, réside dans des processus dépassant sa présence charnelle et celle des spectateurs, qui préexistent au « réel » de l'action, et qui lui survivront. À travers cette qualité performative, l'œuvre ne réalise pas littéralement une communion par la chair, mais elle manifeste plutôt les conditions de sa possibilité : ouverture, identification. La performativité de sa démarche autorise pleinement que l'on puisse s'y identifier en dehors des limites temporelles de l'événement.

- 1 Notes rassemblées dans *Lettre à un(e) inconnu(e)*. Gina Pane, textes réunis par Blandine Chavanne et Anne Marchand, avec la collaboration de Julia Hontou, Paris, ENSBA, 2003, p. 96.
- 2 «Le corps, matériel d'art» est le titre du premier article du premier numéro de la revue *arTitudes* (n° 1, octobre 1971, p. 1).
- 3 Cette revue est l'un des «enfants terribles» des revues d'avant-garde de la période. Sylvie Mokhtari, *Avalanche-arTitudes-Interfunktionen 1968-1977, trois trajectoires critiques au cœur des revues* [inédit], thèse, université de Rennes 2, 2003, p. 50.
- 4 Ces problématiques concernent le statut des événements originaux, le rôle des archives, les conditions de présentation et d'institutionnalisation des œuvres. Une controverse a récemment été déclenchée à l'occasion de la rétrospective de la performeuse Marina Abramovic au MoMA à New York en 2010, intitulée *The Artist is Present*. L'instrumentalisation individuelle et institutionnelle de la «présence» de l'artiste et de l'«authenticité» de ses actions historiques – deux valeurs très liées à celle de la réalité – ont été assez unanimement dénoncées. Parmi la série d'articles incisifs écrits à l'occasion de cette exposition, voir entre autres Amelia Jones, «The Artist is Present. Artistic Reenactments and the Impossibility of Presence», dans *TDR : The Drama Review*, n° 55 (1), printemps 2011, p. 16-45 ; Anne Bénichou, «Marina Abramović : The Artist Is [Tele]Present : les nouveaux horizons photographiques de la (re)performance», dans *Intermédialités*, n° 17, printemps 2011, p. 147-167 ; Janig Bégoc, «L'histoire de la performance selon Marina Abramovic ou l'art de faire parler les fantômes en public», dans *Ligeia*, n° 121-124, janvier-juin 2013, p. 59-75.
- 5 François Pluchart, «Cézanne, on s'en fout!», dans *arTitudes*, n° 6, avril-mai 1972, p. 1.
- 6 Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers : les étudiants et la culture*, Paris, Minuit, coll. «Le sens commun», 1964 ; Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, coll. «Le sens commun», 1966.
- 7 Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement* [1979], Paris, Minuit, coll. «Le sens commun», 1992, p. IV.
- 8 Ibid., p. V.
- 9 Michel Journiac, «Piège pour une exécution capitale», dans *arTitudes*, n° 1, octobre-novembre 1971, n. p.
- 10 Anne Bénichou, «Marina Abramović : The Artist Is [Tele]Present. Les nouveaux horizons photographiques de la (re)performance», dans *Intermédialités*, n° 17, 2011, p. 156.
- 11 Pierre Bourdieu [1979], 1992 (note 7), p. 377.
- 12 François Pluchart à propos de Michel Journiac, «Piège pour une exécution capitale», dans *arTitudes*, 1971 (note 9).
- 13 Michel Journiac, «De la censure à la révolution culturelle», dans *arTitudes*, n° 5, mars 1972.
- 14 François Pluchart, «L'être selon Gina Pane», dans *arTitudes*, n° 9-11, avril-juin 1974, p. 66.
- 15 «Entretien avec Michel Journiac», dans *arTitudes*, n° 8-9, juillet-août-septembre 1972, p. 28.
- 16 François Pluchart, «Les agressions biologiques de Gina Pane», dans *arTitudes*, n° 3, décembre 1971 – janvier 1972, p. 9.
- 17 Voir à ce sujet les travaux de la philosophe Judith Butler qui interroge les conceptions ontologiques et essentialistes des corps dans leurs enjeux vis-à-vis des constructions sexuelles et genrées. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (1999), Paris, La Découverte, 2006 ; *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe* (1993), Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- 18 Michel Journiac, «De l'objection du corps», 24 heures de la vie d'une femme ordinaire, Paris, Arthur Hubschmid, 1974, n. p.
- 19 François Pluchart, «Notes sur l'art corporel», dans *arTitudes international*, n° 12/14, juillet-septembre 1974, p. 55.
- 20 Michel Journiac, *Cadres de vie*, Ministère des Affaires culturelles, Institut de l'environnement, 1973 (non paginé).
- 21 Gina Pane, «Lettre à un(e) inconnu(e)», dans *arTitudes international*, n° 15/17, octobre 1974.
- 22 Ibid.
- 23 Gina Pane, «Je», dans *arTitudes international*, n° 1, octobre-novembre 1972, p. 15.
- 24 Gina Pane, «Blessure», dans Chavanne et Marchand, 2003 (note 1), p. 76.
- 25 Pluchart, 1974 (note 19), p. 60.
- 26 «Gina Pane Talks with Barbara Smith», dans *High Performance*, vol. 2, n° 1, mars 1979, p. 17 (citation traduite par nos soins).
- 27 Dans le catalogue de l'exposition consacrée à Gina Pane au Centre Pompidou en 2012, Sophie Duplaix rappelle en effet la maîtrise de l'artiste face au public et son absence d'interaction avec lui, ainsi que ses précautions face aux coupures qu'elle s'infligeait : les blessures étaient toujours superficielles, cautérisées immédiatement, et elle s'interrompait dès qu'elle sentait un picotement. Elle souligne aussi les excès interprétatifs de François Pluchart au sujet de la douleur, suggérant que sa focalisation sur la douleur de l'artiste a influencé la mémoire des lecteurs d'*arTitudes* : «Ce que le lecteur, pour une grande part, a retenu, ce sont les gros titres et les images choc [...]» Sophie Duplaix, *Gina Pane. Terre-artiste-ciel*, Actes Sud, 2012, p. 144-145.